

## La pratica attoriale in Richard Schechner: dalla sensazione all'essere. Sulle tracce della fenomenologia di Merleau-Ponty

di Mabel Giraldo

### *Abstract*

Against Cartesian dualism and in line with the general twentieth-century rediscovery of body and perception, this paper aims to examine the role of senses for the *performer*, as presented by Richard Schechner's theory of *performance*. Such a theory finds its legitimacy in the pages of the philosopher Merleau-Ponty, and in the priority the philosopher assigned to perception and senses as sources of knowledge, as well as opening of consciousness to the world.

---

Intelligenza e sensibilità sono da sempre considerate le due estremità del teatro. Certamente, tra le due contendenti chi ha spesso primeggiato non è stata certo la sensibilità la quale, nell'eco del dualismo cartesiano, è stata spesso legata e relegata alla sfera della mera soggettività in cui emozione e sentimento hanno la meglio su riflessione e argomentazione. Tuttavia, gran parte del teatro del Novecento nel suo cammino alla riscoperta dell'attore piuttosto che del personaggio, prima in sordina e poi in modo sempre più incalzante, cerca di porre intelletto e sensibilità sullo stesso piano considerando entrambi come momenti fondamentali per l'attore nel suo fare. Un fare in cui sensazione e riflessione sul sentito si giocano nell'impervio campo dell'immediatezza così come nelle prove anche sul palcoscenico. Un fare in cui, come scrive Simmel, «il contenuto oggettivo della performance e la soggettività creatrice dell'artista stanno l'uno dentro l'altra e l'uno fuori dell'altra»<sup>1</sup>. Non bisogna, pertanto, cadere nell'errore di credere che quando si fa riferimento nella pratica attoriale alla componente soggettiva si abbia solamente a che fare con i sensi, perché anche la scelta – di un gesto, di

---

<sup>1</sup> G. Simmel, *Filosofia dell'attore*, tr. it. di F. Monceri, ETS, Pisa 1998, p. 26.

un significato da attribuire a quel sentito, di muovere il proprio corpo in un certo modo, ecc. – , sebbene sia necessaria per conferire una determinata oggettività all'azione, è comunque il momento in cui si manifesta la soggettività di chi sta agendo.

Nel teatro del Novecento, dunque, per far sì che l'attore non sia più imprigionato nell'esecuzione di un personaggio le cui emozioni, ricordi, caratteristiche e azioni siano disegnati per lui all'interno di un testo, l'unica possibilità che sembra prefigurarsi per la salvezza del suo mestiere è quella di diventare lui stesso il personaggio, al di là di ogni travestimento o immedesimazione. «Infatti il performer è colui che decide consapevolmente di ignorare tecniche e ruoli ereditati per tradizione, per ripartire da un grado zero: l'opera sono io»<sup>2</sup>.

Tale rottura con il personaggio e la scena, in linea con le teorie filosofiche, pedagogiche, psicologiche, ecc., ha riportato in primo piano il corpo e le sue posture e, come scriveva Deleuze riferendosi al cinema, il corpo non è più l'ostacolo che separa il pensiero da se stesso, e non solo si getterà il pensiero nelle categorie della vita<sup>3</sup>, ma soprattutto è una «conoscenza mediata dalla sensibilità che innesca nel soggetto un mutamento»<sup>4</sup>.

Astenendoci in tal sede dal ripercorrere le varie teorie teatrali che nel corso del secolo passato hanno dato più o meno risalto, con differenti sfumature, alla dimensione sensoriale e corporea, si prenderà in esame il ruolo che sensi e sensibilità hanno nella figura del *performer* così come teorizzata nella *teoria della performance* di Richard Schechner, nella quale i sensi non sono qualcosa di predeterminato, isolato e

---

<sup>2</sup> V. Valentini, *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*, Bruno Mondadori, Milano 2007, p. 114.

<sup>3</sup> Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, tr. it. di L. Rampello, Ubulibri, Milano 1989.

<sup>4</sup> M. Mazzocut-Mis, E. Tavani (a cura di), *Estetica dello spettacolo e dei media*, LED, Milano 2012, p. 15.

totalmente autonomo perchè esterno rispetto all'agente e al suo corpo, piuttosto, aprono all'esperienza di un vedere che conosce<sup>5</sup>.

Infine, si cercherà di mostrare come il primato del processo percettivo e della relazione corpo-mondo così come pensato nel teatro possa trovare una sua legittimazione filosofica a partire dalle parole di un grande protagonista del dibattito contemporaneo, Merleau-Ponty. L'antecedenza della percezione, come fonte di conoscenza e di apertura della coscienza alle cose che caratterizza il rapporto uomo-mondo, è una tematica centrale nel pensiero del filosofo francese, soprattutto a partire da *Fenomenologia della percezione*, e permette una giustificazione teoretica ed estetica alla performance teatrale. D'altro canto, si potrebbe affermare che Schechner interroga la performance seguendo un approccio che, come si vedrà, per alcuni versi può dirsi fenomenologico.

### **Il performer di Richard Schechner ...**

Nessun teorico del teatro è stato più determinante nello sviluppo della moderna *teoria della performance* e nell'esplorare il rapporto tra pratica e teoria nella ricerca teatrale e sociale, di Richard Schechner<sup>6</sup> (1934, Newark, New Jersey): un protagonista del movimento di sperimentazione teatrale che avviene oltreoceano a partire dagli anni Settanta. Grazie alla sua esperienza diretta di che cosa significhi "fare teatro",

---

<sup>5</sup> Un "vedere" e un "conoscere" che sembrano presupporre anche nell'origine etimologica della parola stessa "theater" che, riprendendo il *thèatron* greco, indica sì il luogo da cui o nel quale si guarda, ma che nella sua matrice inglese presenta la stessa radice di parole come "theorem", "theory", "theorist" (in R. Schechner, "Rasaesthetics", *The Drama Review*, 3, XLV, 2001, p. 30. Questo articolo è stato poi pubblicato anche in S. Banes, A. Lepecki (a cura di), *The senses in performance*, Routledge, New York, London 2007, pp. 10-28; R. Schechner, *Over, under and around: essays in performance and culture*, Seagull Books, Calcutta 2004, pp. 312-340; R. Schechner, *Performance theory. Revised and explained edition*, Routledge, New York-London 1988, pp. 333-367).

<sup>6</sup> Cfr. M. Carlson, *Performance. A critical introduction*, Routledge, New York-London 2004, p. 17.

oltre che a una vasta preparazione teorica, il lavoro del regista americano è fondamentale nel panorama del teatro contemporaneo in quanto fornisce una conoscenza e una coscienza dei fenomeni teatrali e performativi dall'interno, integrando nella sua *teoria della performance* i contributi di diversi autori nei differenti campi delle scienze umane e sociali<sup>7</sup>. Come molti sociologi e antropologi, di cui Schechner dichiarerà l'esplicita influenza – si pensi ad esempio a Turner o Goffman – si sono interessati di teatro scorgendo in esso spunti, idee, strumenti utili per l'analisi del comportamento sociale dell'uomo, allo stesso modo il regista americano riprende dalle scienze umane e sociali quelle considerazioni che gli permettono di dare un fondamento teorico a quella dilatazione dei confini del teatro che lui stesso in prima persona, in quanto addetto ai lavori, stava vivendo.

'Teatro' e 'performance' non sono affatto sinonimi (né in quanto concetti né in quanto fenomeni), e la loro relazione non è compiutamente esprimibile in termini di un semplice rapporto di specie a genere. Il teatro, asserisce Schechner, è infatti solo uno dei nodi di un continuum costituito da un insieme di attività, comportamenti e prassi, che va dalle ritualizzazioni animali (ivi comprese quelle degli esseri umani) a certe forme di comportamento sociale della vita quotidiana (saluti, manifestazioni emotive, etichette appropriate ai ruoli professionali, e così via) passando per fenomeni come il gioco, lo sport, la danza, la musica e il teatro (sia estetici che rituali), le cerimonie e i riti (tanto religioso quanto civili).<sup>8</sup>

Lo “spettro ampio” della performance<sup>9</sup>, appunto.

<sup>7</sup> Cfr. F. Deriu, *Il paradigma teatrale. Teoria della performance e scienze sociali*, Bulzoni Editore, Roma 1988, pp. 8-9.

<sup>8</sup> F. Deriu, “Lo “spettro ampio” delle attività performative”, in R. Schechner, *Magnitudini della performance*, tr. it. di F. Deriu, Bulzoni Editore, Roma 1999, p. II.

<sup>9</sup> Cfr., R. Schechner, “Performance Studies: the broad spectrum approach”, *The Drama Review*, 3, XXXII, 1988, pp. 4-6; R. Schechner., “PAJ distorts broad spectrum”, *The Drama Review*, 2, XXXIII, 1989, pp. 4-9. Il tema dell'estensione della categoria e della nozione di teatro è, infatti, uno dei principali nodi della ricerca di Schechner, ma non solo. Per un punto di vista italiano sulla questione, per certi versi rovesciato rispetto a quello offerto dal regista americano, si veda M. De Marinis, *Semiotica del teatro*, Bompiani, Milano 1982. Ad ogni modo, tale distinzione tra teatro e performance, e non solo, è chiarita e strutturata nel saggio di Schechner *Drama, Script, Theatre and Performance* in cui il regista americano distingue in modo classificatorio quattro livelli di manifestazione espressiva dell'uomo ognuno dei quali nel corso del tempo e

Pertanto, possiamo affermare che con il regista americano e la sua teoria della *performance* si cerca di andare oltre la definizione in termini estetici del teatro, per coglierne la complessità in termini fenomenologicamente più strutturati, tenendo, tuttavia, ben salda quell'unione tra dimensione intellettuale e corporea, tra razionalità e sensibilità che caratterizza gran parte della produzione teatrale a partire dal Novecento. Nella pratica della ricerca schechneriana, tutto ciò si traduce nell'andare a ricercare i “meccanismi di base” del teatro, primo tra tutti il *restored behaviour*, il “comportamento recuperato”, una specifica modalità di azione personale e collettiva che, come vedremo, non solo costituisce il nucleo fondamentale di ogni atto performativo, ma è anche l'esemplificazione concreta di come nell'agire performativo sensi e ragione collaborino simbioticamente, circolarmente<sup>10</sup>.

---

nelle diverse culture ha assunto un preciso significato: «il *dramma*: il cerchio più piccolo, più intenso, più infiammato. Un testo scritto di tipo narrativo, partitura, istruzione, piano o mappa. Il dramma viaggia nel tempo e nello spazio indipendentemente dalla persona che lo trasporta. Lo *script*: tutto ciò che può essere trasmesso attraverso il tempo e lo spazio; il codice fondamentale dell'evento. Lo script si trasmette da persona a persona e chi lo trasmette non è un semplice messaggero: deve conoscere lo script ed essere in grado di insegnarlo ad altri. Il *teatro*: l'evento interpretato da un gruppo particolare di attori: quello che realmente succede agli attori durante una produzione. Il teatro è concreto e immediato. Generalmente, il teatro è la risposta degli attori al dramma e/o allo script; la manifestazione o rappresentazione del dramma e/o dello script. La *performance*: è il cerchio più largo, più indefinito. L'intera costellazione di eventi (la maggior parte dei quali passano inosservati), che ha luogo sia fra gli attori che fra il pubblico, dal momento in cui il primo spettatore entra nel campo della performance, al momento in cui l'ultimo spettatore va via. Dramma è il dominio dell'autore, del compositore, del soggettista. Script è il dominio dell'istruttore, del guru, dello sciamano, del maestro; teatro è il dominio degli attori; performance è il dominio dello spettatore» (R. Schechner, “Drama, Script, Theatre and Performance”, *The Drama Review*, 3, XVII, 1973, pp. 5-36; R. Schechner, *Dramma, script, teatro e performance*, in R. Schechner, *La teoria della performance: 1970-1983*, tr. it. di V. Valentini, Bulzoni, Roma 1984, pp. 80-81). Infine, per un maggior approfondimento del concetto stesso di *performance* e il suo utilizzo nella teoria di Schechner, si veda anche la nota 18 in V. Valentini, “Professione cartografo”, in R. Schechner, *La teoria della performance*, cit., pp. 23-26.

<sup>10</sup> Ai fini di una maggior chiarezza, va precisato che tale nozione di “comportamento recuperato” rappresenta un preliminare punto di arrivo nella teoria della *performance* dell'americano, la quale, come suggerisce Valentina Valentini, potrebbe essere intesa alla stregua di un viaggio, un viaggio dall'*actualizing* al *restoration*: «Con *Actual* Schechner opera il passaggio – sul piano teorico – verso il tentativo di definizione di

Tuttavia, sebbene le sue teorizzazioni siano sempre pregnanti di pratica, figlie del felice connubio tra fare e conoscere che ricordavamo all'inizio e che caratterizza la produzione di Schechner, non sono molti i saggi, gli articoli che egli dedica esplicitamente allo studio e all'analisi della figura del *performer*, i cui tratti e caratteristiche devono essere piuttosto rintracciati tra le righe. Dalle sue parole, sottintese o espresse, emerge comunque molto bene l'insistenza e l'importanza della dimensione "dal vivo" caratterizzata dalla presenza sia del flusso del soggetto agente (il *flow*) sia della riflessività (*reflexivity*)<sup>11</sup>. Due momenti

---

un teatro come rito. Non rinuncia alla sua originaria istanza radicale – usare il teatro per operare delle trasformazioni nella persone – ma la travasa nella funzione rituale, e cerca legittimazioni e regole di comportamento indagando convenzioni e procedimenti di cerimonie e riti, dove funzione celebrativa ed estetica coesistono. Prima però di avventurarsi, Schechner si premunisce da due pericoli-trappole: si tratta di un viaggio teso ad allargare i confini del teatro, tenendo presente però che non si tratta né di una fuga (la tecnica dell'allontanamento da sé), né di un'operazione di addomesticamento (al contrario, cancellare le differenze). Il compito che si prefigge è descrittivo: scoprire le relazioni, gli scambi e le trasformazioni al di fuori di preconcepite delimitazioni o analogie fra tribù primitive e civiltà metropolitana, fra cerimonia rituale ed evento spettacolare. [...] Con *Restoration* si passa a un'altra tappa, i cui sintomi sono il disorientamento che lo coglie al ritorno dal viaggio: sembrano saltati i punti di riferimento da cui era partito. Ovvero quel teatro di cui voleva estendere i confini non c'è più (*The fall of the American Avantgarde*). Intorno a sé non ritrova più i luoghi e le persone, non ritrova più modelli. Foreman ha chiuso il suo teatro. Grotowski gli appare sempre meno convincente con le sue pratiche parateatrali. Il TPG si è diviso in due e ha originato il Wooster Group. Ma se è scomparso il teatro, emergono almeno le sue tracce: sotto quali altre forme si rappresenta, in quali altre manifestazioni ritrovare le modalità performative, quali modelli vi sottengono? Si tratta per Schechner di ricominciare l'esplorazione, da una diversa prospettiva» (V. Valentini, *Professione cartografo*, cit., pp. 17-18).

<sup>11</sup> *Flow* e *Reflexivity* sono due termini che Schechner (come lui stesso esplicita nella nota 2 di "Performers and Spectators transported and transformed", *The Keyon Review*, 4, III, 1981, p. 83. Il saggio è stato pubblicato in italiano con il titolo: "Performer e spettatori trasportati e trasformati", in R. Schechner, *La teoria della performance: 1970-1983*, cit., pp.177-178) riprende dalla psicologia di Csikszentmihalyi il quale, definendoli come due momenti separati, affermava che molte attività umane dipendono dall'alternanza e dalla dialettica tra questi due. Nello specifico del teatro, si potrebbe avere una fase di *reflexivity* durante le prove seguito dal *flow* durante la performance. Cfr. M. Csikszentmihalyi, *Beyond boredom and anxiety*, Joseth Bass, San Francisco 1975. Lo stesso Merleau-Ponty ci suggerirà, attraverso le pagine di *Fenomenologia della percezione*, che tali due istanti non devono essere intesi come dicotomici, l'uno differente, estraneo e successivo all'altro, bensì come momenti che, sebbene distinti, accadono insieme a partire dall'atto percettivo, perché l'empirico e il mondo intelligi-

giocati entrambi nel ritmo incalzante dell'immediatezza della prova e della scena in cui mente e corpo sono un tutt'uno, in cui la distanza tra pensiero e sensazione si accorcia agendo. Un'azione che, come elemento costitutivo sia del teatro sia della performance, diventa per il performer *trasporto e trasformazione*. Due momenti in cui, come si vedrà, si palesa ancora una volta la liminalità tra teatro e rituale.

Le primissime considerazioni di Schechner circa le pratiche teatrali possono essere tranquillamente confrontate con le più importanti teorie di Jerzy Grotowski<sup>12</sup>, soprattutto se si pensa al valore dato al processo performativo come possibilità per il *performer* di raggiungere momenti di profonda autorivelazione che hanno luogo in una zona d'ombra tra il lavoro sul personaggio e il lavoro su se stessi<sup>13</sup>, una «zona in cui l'attore è né 'io', né 'non io', né persona, né personaggio»<sup>14</sup>. Tuttavia, è proprio dall'incontro con il polacco che Schechner sente la necessità di marcare un confine tra *actor* e *performer*<sup>15</sup>:

---

bile non sono posti in una distinzione radicale o in netta contrapposizione, bensì in una relazione chiasmica.

<sup>12</sup> Schechner conosce Grotowski, le sue metodologie e le sue teorie, durante un discorso tenuto dal polacco alla New York University il 13 dicembre 1971.

<sup>13</sup> Cfr. R. Schechner, "Aspects of training at the Performance Group", in R. Schechner, *Actor Training*, vol. I, Institute for Acting Research, New York 1972, p. 6.

<sup>14</sup> V. Valentini, *Dopo il teatro moderno*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1989, pp. 124-125.

<sup>15</sup> Cfr. V. Valentini, "Professione cartografo", cit., p. 31. In realtà, anche Grotowski parlerà di *performer* dedicando a tale tema un saggio pubblicato dalla rivista *Art Press* nel maggio 1987 in occasione di una conferenza del regista polacco. Il testo è stato in seguito rivisto e ampliato da Grotowski per la pubblicazione della brochure del Workcenter of Jerzy Grotowski di Pontedera (1988) e, definitivamente, per la pubblicazione in *The Grotowski Sourcebook*. Pertanto, successivo all'uscita di Richard Schechner, questo lavoro sembra dividerne le finalità, anche se, a differenza dei rimandi più concreti e precisi del regista americano, quello di Grotowski deve essere letto più come l'indicazione di una traiettoria che come un programma definitivo e chiuso, dai toni quasi "profetici". Cfr., J. Grotowski, "Performer", in A. Attisani, M. Biagini (a cura di), *Opere e Sentieri. Jerzy Grotowski testi 1968-1998*, vol. II, Bulzoni Editore, Roma 2007, pp. 83-88; in A. Attisani, *Per un teatro apocrifo. Il potenziale dell'arte teatrale nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Medusa, Milano 2006, pp. 45-72 (con un commento al testo di A. Attisani); in R. Schechner, L. Wolford (a cura di), *The Grotowski Sourcebook*, Routledge, New York-London 1997, pp. 376-380.

The actor is a human being who has dis/covered and un/covered himself so much that he re/veals (= unveils) something of man. He is a miracle. I call actor in this sense – actor who are working toward dis/covery – performer. The performer does not play a role (re/cover) so much as remove resistances and blocks that prevent him from acting through, wholly following, the impulse that come from within him in response to the actions of a role. In performing, the role remains itself, the performer remains himself. Also the performer is equally adept at singing, dancing, speaking, moving; he is in contact with his own centers; he is able to relate freely to others. Clearly this is an ideal picture.<sup>16</sup>

Questo atto di *scoperta*, secondo Schechner, non deve essere identificato né con il lavoro sul carattere, tradizionalmente inteso, né come qualcosa di così lontano dal carattere stesso perché il suo *Environmental Theatre* cerca di coniugare gli aspetti prettamente “teatrali” (così come presenti nelle opere di Grotowski e Artaud) con quelli più “naturalistici” in cui ciò che conta è l’esprimere sentimenti e sensazioni (rintracciabili nelle poetiche di Stanislavskij e Brecht):

Applying the principle of theatricalism to environmental theatre means applying the principle of *whole design* to every aspect of the production from performer training, to arrangement and use of text, to shaping the space, and all technical elements. No part of the work is frozen or pre-determinate. Some very hard work is necessary if the performer is to develop the courage and technique to lay his mask aside and *show himself as he is in the extreme situation of the action he is playing*. This is not the Stanislavskij’s famous ‘as if’. This is the actual situation of the action, not its imaginary projection. This is the *what is*. Environmental theatre performing is both naturalistic (= ‘show himself as he is’) and theatricalistic (= ‘in the extreme situation of the action’). This act of spiritual nakedness is all there is to performing.<sup>17</sup>

Pertanto, se lo scopo del performer deve essere il raggiungimento di questa *nudità* davanti a se stesso, al regista e al pubblico, ciò che diviene fondamentale nella sua pratica è, senza dubbio, il corpo<sup>18</sup>. Del re-

---

<sup>16</sup> R. Schechner, “Aspects of training at the Performance Group”, cit., p. 8. Anche in R. Schechner, *Environmental Theatre. An expanded new edition*, Applause, New York-London 1994, p. 128.

<sup>17</sup> Ivi, p. 126.

<sup>18</sup> Tale prospettiva si pone in linea con le più importanti teorie teatrali del Novecento, in quanto il corpo dell’attore è la scoperta più importante del teatro del secolo scorso, dal momento che a partire da essa si è operata una rivoluzione della scena e del fare teatro che ha portato a un sostanziale cambiamento nel modo di considerare il testo e



sto, è lo stesso Schechner ad affermare che «all performing work begins and ends in the body»<sup>19</sup> e che la prima lezione che il *performer* deve imparare è che nel corpo *accade* sempre qualcosa, un “qualcosa” che può essere colto solamente se egli si pone in una condizione di “apertura”, di ascolto di se stesso e di ciò che lo circonda. Deve essere in grado di porsi in quella situazione di *volontario disorientamento*, come la definisce Eugenio Barba, che «obbliga a mettere in moto tutte le energie del ricercatore, acuisce i suoi sensi, come quando si avanza nell'oscurità»<sup>20</sup>.

Dunque, accade qualcosa che obbliga i sensi ad acuirsi. Essi diventano il primo strumento che egli ha a disposizione nel suo percorso di ricerca, che non è solo teatrale, ma anche personale. Tali sensazioni hanno una funzione evocativa legata all'immediatezza delle prove e del palcoscenico, senza tuttavia sfociare in forme spontaneistiche o di improvvisazione, perché il *performer* è poi chiamato a strutturarle, dandone una forma, un gesto. Come ci ricorda lo stesso Schechner, «il comportamento sulla scena non è libero e immediato; scaturisce invece dal-

---

il personaggio rispetto al valore che tali categorie avevano nel teatro di tradizione. Tra i numerosi testi dedicati all'argomento, si veda, tra gli altri, per una lettura storica della sua evoluzione, A.M. Andrisano (a cura di), *Il corpo teatrale fra testi e messinscena: dalla drammaturgia classica all'esperienza laboratoriale contemporanea*, Carocci, Roma 2006. È proprio all'interno di questa generale riscoperta che la realtà non esiste più solo come corpo o come coscienza, che lo stesso Merleau-Ponty, come vedremo, concepirà il corpo come modalità originaria di rapporto con il mondo e riprenderà la separazione husserliana tra *Körper* e *Leib* per affermare la distinzione tra il corpo oggettivo e il corpo fenomenico: il primo è il corpo nella modalità della co-salità, è quello fondato; il secondo, fondante, è il corpo vissuto in prima persona. Pertanto, il filosofo francese sosterrà che se le cose del mondo appaiono come il correlato del corpo intenzionale, esse possono darsi al corpo solo “in persona”, “in carne ed ossa”, perché percepirle significa viverle e «la dimensione originaria della corporeità non può manifestarsi alla coscienza tetica, prigioniera delle sue rigide determinazioni categoriali; a questa sfugge di principio la realtà vivente del corpo proprio, che all'indagine fenomenologica si rivela essere un sistema di funzioni anonime, cieca adesione alla realtà, la cui vita prepersonale è la fonte di senso dell'essere cosciente dell'io» (S. Mancino, *Sempre di nuovo: Merleau-Ponty e la dialettica dell'espressione*, Mimesis, Milano 2001, p. 21).

<sup>19</sup> R. Schechner, “Aspects of training at the Performance Group”, cit., p. 14.

<sup>20</sup> E. Barba, “Il corpo dilatato”, in E. Barba, *La canoa di carta*, Il Mulino, Bologna 1993, p. 133.

lo studio e dalla pratica, “è recuperato” attraverso le prove»<sup>21</sup>. Dunque, questo “lasciarsi andare” appartiene a quella specie di performance che il regista americano chiama “trasportativa” che, però, non sfocia in una forma di *trance*, «pericolosa per la personalità. Colui che è in trance ha bisogno di aiuto per tornare indietro, mentre l’attore/personaggio mantiene il controllo di se stesso. Potremmo forse indicare due modi di “trasporto”, volontario e involontario. La recitazione appartiene alla prima categoria, la trance alla seconda»<sup>22</sup>. Proprio in questo atto risulta decisivo l’utilizzo che il *performer* decide di fare delle proprie percezioni: essere passivo e lasciarsi dominare oppure essere attivo, farle proprie, incanalarle e strutturarle. Questa è l’idea della *performance* trasportativa di cui parla Schechner e attraverso la quale il *performer*, condotto altrove dal flusso (*flow*, appunto) delle proprie sensazioni, rientra nella quotidianità, quella stessa quotidianità dalla quale era partito:

L’attore/personaggio, almeno nel training occidentale, avvia da sé il processo di trasporto, ma una volta entrato in *flow*, egli si trova profondamente coinvolto in ciò che Keats chiama la “capacità negativa”, e in quella dimensione che poco fa ho sintetizzato come “non io-non non io”. L’attore/personaggio in *flow* non è più lui, ma nello stesso tempo non è un altro. Inoltre, i performer in trance spesso sono perfettamente consapevoli delle loro azioni e si sottopongono anch’essi a training e a riscaldamento. La diversità riscontrabile tra le varie performance sta più nel marchio e nelle aspettative culturali, che nei veri e propri processi di rappresentazione.<sup>23</sup>

La differenza è data, perciò, non dalla modalità, quanto dal significato che si intende dare alle proprie sensazioni sia in scena sia durante le prove. Un significato che per essere rintracciato esige che il *performer* si stacchi dal flusso, si astragga, si guardi e rifletta. Infatti, «se la performance è il luogo dello spettatore, *il processo performativo è un processo che si modella a partite dal lavoro spettatoriale del performer*

---

<sup>21</sup> R. Schechner, “Performer e spettatori trasportati e trasformati”, cit., p. 177.

<sup>22</sup> Ivi, p. 186.

<sup>23</sup> Ivi, pp. 186-187.

che unifica nel suo sguardo visioni, meccanismi percettivi, memoria, immaginario di *operator and spectator*»<sup>24</sup>.

Tale momento può avvenire in-azione, durante la *performance*, oppure essere successivo alla *performance* stessa. Ad ogni modo, è come se Schechner ci dicesse che il *trasporto* non è sufficiente e che il *performer* nella sua pratica deve anche saper andare oltre la mera percezione sensibile. Ciò non significa che i sensi non giochino un ruolo fondamentale nella *performance*, anzi essi possono essere intesi come il principio dell'azione del *performer* che gli permette di rimanere “aperto” a se stesso e al mondo, conoscendosi e conoscendo. Tuttavia, per avere un seguito e un significato, eccedendo un semplice evento di *happening*, la sua pratica deve andare oltre perché «una persona in *flow* non vive una doppia dimensione: è cosciente delle sue azioni, ma non di essere cosciente»<sup>25</sup>.

Inoltre, se, il teatro è profondamente cambiato e non è più riconducibile nelle forme e nei generi, nella teoria e nella pratica, tanto da parlare non di “teatro” bensì di “performance”, Schechner si chiede quale sia il meccanismo di base che caratterizza ogni *performance*, *trasportativa* o *trasformativa* che sia, e lo trova nel *restored behaviour*:

recuperare un comportamento passato significa trattare una parte di vissuto, come un regista tratta la sequenza di un film. Queste sequenze di comportamento (*strip of behaviour*) infatti si rimontano e si ricostruiscono in modo indipendente dai rapporti di causa-effetto (sociali, psicologici, tecnologici) che le hanno prodotte, hanno una vita propria tant'è che si potrebbe perfino ignorare o contraddire la motivazione originaria di quel dato comportamento. Anche se nascono e vengono usate per creare un processo produttivo – la performance – le azioni che rappresentano un comportamento non sono di per sé processi, ma cose, materiali.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> V. Valentini, “Professione cartografo”, cit., p. 37. Cfr. R. Schechner, “Performer e spettatori trasportati e trasformati”, cit.

<sup>25</sup> R. Schechner, “Performer e spettatori trasportati e trasformati”, cit., p. 184.

<sup>26</sup> R. Schechner, “Restoration of Behaviour”, *Visual Communication*, 3, VII, 1981. Il saggio fu poi revisionato con una seconda stesura nel 1983 in R. Schechner, *Performative circumstances: from the Avant garde to Ramlila*, Seagull, Calcutta 1983, pp. 164-237; una terza e ultima versione che contiene ulteriori modifiche ed estratti

Pertanto, è evidente come quella *reflexivity* o *double consciousness*, di cui accennavamo prima, si realizzi pienamente in tale concetto e come in ciò intervenga anche il pensiero perché se davvero, come afferma lo stesso Schechner, «il recitare non è né spontaneo né libero: è invece un comportamento ‘costruito’»<sup>27</sup>, allora, da una parte, «performance significa mai per la prima volta, ma per la seconda fino all’ennesima volta»<sup>28</sup> e, dall’altra, recuperare un comportamento implica sempre il fare delle scelte. Per tali ragioni, infatti, il *training* necessario per diventare *performer* implica il memorizzare una partitura fatta di gesti e di suoni, di schemi e di movimenti. Un comportamento altro è trasformato in proprio, e parti di sé da cui si era alienati vengono integrate e mostrate al pubblico. Tale lavoro, come ci suggerisce il regista, consiste dapprima nella fase della *disgregazione* in cui il soggetto supera le proprie resistenze rendendosi così aperto e vulnerabile; successivamente, vi è la *costruzione* in cui frammenti di comportamento si aggiungono a ciò che il *performer* è in grado di fare; infine, si richiede un pubblico a cui, o in *collaborazione* con il quale, il comportamento può essere messo in scena<sup>29</sup>. Come ci ricorda Valentina Valentini, «il concetto di *restoration* riporta in luce un’immagine dello *spectator* come colui che ricostruisce un oggetto, lo fa rivivere e lo rinnova, immagine che converge in una comune zona liminale con quella dell’*operator* in un luogo terzo che è quello del *performer*»<sup>30</sup>. Luogo terzo, quindi, in cui mente e corpo collaborano, in cui si realizza quel «*whole body thinking*», pensato da Sche-

---

inediti si trova in R. Schechner, *Between theatre and anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1985, pp. 35-116 e in R. Schechner, *Over, under and around: essays in performance and culture*, Seagull, Calcutta 2004, pp. 101-186. Il saggio è stato, inoltre, pubblicato in italiano a cura di V. Valentini, dal titolo: “Sul recupero di comportamenti passati”, in R. Schechner, *La teoria della performance: 1970-1983*, tr. it. di V. Valentini, Bulzoni, Roma 1984, p. 213 (questa è una versione riveduta di una precedente traduzione a cura di R. Bianchi, “Ripristino Comportamento”, *Quarta Parete*, Tirrenia Stampatori, pp. 67 e ss.).

<sup>27</sup> R. Schechner, “Performer e spettatori trasportati e trasformati”, cit., p. 180.

<sup>28</sup> R. Schechner, “Sul recupero di comportamenti passati”, cit., p. 214.

<sup>29</sup> Cfr. *ivi*, p. 274.

<sup>30</sup> V. Valentini, “Professione cartografo”, cit., p. 36.

chner qualche anno prima di *Restoration*, «in which feelings flow to and from all parts of the body with no distinction between body' and 'mind'»<sup>31</sup>. Un'associazione – che potremmo definire dialettica forse – tra sensazione, riflessione sul sentito, recupero di un comportamento passato, attribuzione di un significato ed espressione di quel significato attraverso un gesto o un suono, che si gioca sì nella simultaneità del momento, ma che attraverso prove e *workshop* prende la forma di una “partitura silenziosa”<sup>32</sup>. Il lavoro delle prove è un “andare a caccia” che

ha lo scopo di rendere il performer una 'tabula rasa', di strappargli la sua identità quotidiana. Poi una volta *ripulito*, il performer tira fuori da se stesso, o viene iscritto e riempito con un 'personaggio', o con un particolare aspetto del proprio io. La preparazione-prova passa per tra fasi distinte che coincidono con il processo rituale: 1) separazione, o strappo, riduzione, eliminazione o messa da parte dell'io; 2) iniziazione, o rivelazione o scoperta di ciò che è nuovo (in me o in/da un altro), o ciò che è essenziale e necessario; 3) reintegrazione o costruzione di importanti frammenti di comportamento, sempre più lunghi; fare qualcosa per il pubblico: prepararsi a rientrare nel mondo sociale, ma con un 'io' nuovo e/o diverso.<sup>33</sup>

Pertanto, se le prove si basano sulla dinamica del *come se* perché «riflettere significa vedere sé in sé e in altro»<sup>34</sup>, durante la *performance* il *come se* diventa è, ossia reale davanti agli occhi del pubblico per mezzo di una ri-presentazione più o meno invariabile di quello che si è trovato e codificato in una partitura, di uno spettacolo finito la cui struttura profonda è sempre e comunque data da un *come se*<sup>35</sup>. Questa la formula per la risoluzione del problema della verità della *performan-*

---

<sup>31</sup> R. Schechner, “Aspects of training at the Performance Group”, cit., p. 21.

<sup>32</sup> Il termine non appartiene propriamente al vocabolario schechneriano, ma piuttosto è un'espressione utilizzata da Grotowski. Si è, comunque, deciso di “sfruttarla” qui in quanto rappresenta un concetto significativo in grado di restituirci un'immagine abbastanza fedele anche del processo performativo così come teorizzato dal regista americano. Per un maggiore approfondimento della nozione, si rimanda a R. Schechner, T. Hoffman (a cura di), “Intervista con Grotowski, (1968)”, in A. Attisani, M. Biagini (a cura di), *Opere e Sentieri. Jerzy Grotowski testi 1968-1998*, cit., p. 15.

<sup>33</sup> R. Schechner, “Sul recupero di comportamenti passati”, cit., p. 275.

<sup>34</sup> Ivi, p. 214.

<sup>35</sup> Cfr. ivi, p. 282.

ce<sup>36</sup>. Questo è quel genere di *performance* che, producendo dei cambiamenti nel *performer*, Schechner chiama *trasformative*, e che, recuperando l'insegnamento deleuziano, potremmo definire come un momento in cui una *differenza si dà nella ripetizione*<sup>37</sup>. Un momento in cui il *performer* dà voce anche alla propria creatività, una creatività che, però, ha bisogno in un qualche modo di essere "educata" tramite degli esercizi appositi utili al soggetto in-azione non solo per "dare la caccia" ai propri vissuti e alle proprie sensazioni, ma per esserne padrone attribuendo a essi un significato, una direzione<sup>38</sup>. Come ci ricorda Eugenio

---

<sup>36</sup> Per un maggiore approfondimento di tale questione in riferimento alla teoria della performance di Schechner, si veda F. Deriu, "Richard Schechner: il «comportamento recuperato»", in F. Deriu, *Il paradigma teatrale. Teoria della performance e scienze sociali*, cit.

<sup>37</sup> Cfr. G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, tr. it. a cura di G. Guglielmi, Il Mulino, Bologna 1971. Il filosofo francese mira, infatti, a criticare il paradigma della mimesi attraverso una *filosofia della differenza*, il cui perno è fornito dalla nozione di simulacro: il nostro rapporto con la realtà è un rapporto che accade nella rappresentazione e ciò significa che c'è una struttura di relazione complessa che accade come *significato*. Tuttavia, come lo definisce Foucault nell'introduzione al testo *Theatrum Philosophicum*, pubblicata nell'edizione del 1968, è una filosofia che si dà non tanto come pensiero quanto come teatro, e nello specifico come *teatro della ripetizione*. "Ripetizione" deriva dal termine francese *répétitions*, prove, tuttavia qui il compito del recitare non consiste nel ripetere molte volte la vicenda scenica, bensì nell'essere sovrani della ripetizione come artificio evitando il movimento logico astratto. Il vero scopo di un'opera è quello di *produrre movimento*, di smuovere lo spirito al di fuori di ogni rappresentazione e di fare dell'opera un insieme di vibrazioni, vortici, danze e salti che tocchino direttamente l'anima dello spettatore. Ma cosa intende Deleuze per "ripetizione" e "differenza"? A livello di concetto (che è l'ambito proprio dell'arte), la prima è intesa come indifferenza degli individui, la seconda come specificazione ed entrambe rappresentano la prima figura dell'assoggettamento al senso comune che distoglie dalla differenza riconoscendo l'identico. Per emanciparsi da tutto questo, occorre che la percezione colga entro la diversità delle somiglianze globali, che ogni rappresentazione nuova si accompagni a rappresentazioni che esibiscano delle somiglianze. Dunque, come scrive Foucault, «la ripetizione che, nel concetto, non era se non la vibrazione impertinente dell'identico, diviene nella rappresentazione il principio di programmazione del simile. Ma chi conosce il simile, l'esattamente simile, quindi il meno simile? Il buon senso. Il buon senso che riconosce, che istituisce le equivalenze, che valuta gli scarti, che misura le distanze, che assimila e dispara, è la cosa che meglio al mondo divide» (M. Foucault, "Theatrum Philosophicum", in G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. IX).

<sup>38</sup> Per una maggior chiarezza circa la tipologia di esercizi utilizzati dal *performer* durante la fase delle prove e dei *workshop*, si veda: R. Schechner, "Aspects of training at the Performance Group", cit.; R. Schechner, "Performer e spettatori trasportati e trasformati", cit., pp. 125-173; infine, per l'analisi della dimensione interculturale pre-

Barba, è un «pensiero-in-vita»<sup>39</sup> in cui il matrimonio fra l'azione e il suo significato si fa insolubile.

Da quanto messo in luce finora, si evince perché secondo Schechner «ogni singola performance causa un *trasporto* che termina più o meno al punto di partenza, mentre una serie di 'trasporti' possono causare una *trasformazione* permanente»<sup>40</sup>. *Trasformazione* che si palesa in un gesto. Gesto, la cui funzione non è principalmente quella di comunicare il significato, quanto di manifestarlo, proprio perché, come afferma Valentina Valentini, «l'attore del teatro contemporaneo parla in scena per dare voce al pensiero e non tanto per scambiare informazioni con l'altro»<sup>41</sup>.

In conclusione, va aggiunto che «simultaneità di percezioni e di azioni, relazionalità e interscambiabilità, logica associativa e non razionale, emergenza e implicazione dell'estetico dal e nel sociale, sono i dati prelevati dall'osservazione che Schechner pone alla base della sua ipotesi di legittimazione teorica dell'evento teatrale in funzione rituale»<sup>42</sup>. Tuttavia, mentre nel *parateatro* di Grotowski viveva questa costante tensione tra teatro e rituale tanto da arrivare a parlare di un'*oggettività del rituale* rintracciabile nel teatro credendo che alcuni suoni, colori, parole avessero un qualche significato di per sé oggettivo che nel *training* del *performer* poteva essere insegnato e tramandato separatamente dal loro senso religioso e ideologico, nel paradigma del regista americano la *performance* si caratterizza piuttosto per essere una forma ibrida scissa tra due polarità, *efficacia* (rituale) e *intrattenimento* (teatro), ma nessuna può configurarsi come efficacia pura e

---

sente nella pratica e nel training del performer, R. Schechner, "Performer training interculturally", in R. Schechner, *Between theatre and anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1985, pp. 213-260.

<sup>39</sup> E. Barba, "Il corpo dilatato", cit., p. 134.

<sup>40</sup> R. Schechner, "Performer e spettatori trasportati e trasformati", cit., p. 186.

<sup>41</sup> V. Valentini, *Dopo il teatro moderno*, cit., p. 65.

<sup>42</sup> V. Valentini, "Professione cartografo", cit., p. 16.

puro intrattenimento<sup>43</sup>. Per questo motivo, non solo il *performer* occupa uno spazio terzo in cui *operator* e *spectator* convivono, ma la stessa *performance* rappresenta un territorio *liminale*. Tale concetto di *liminalità* Schechner lo riprende dalla prospettiva di Victor Turner, tuttavia, come ci invita a riflettere Fabrizio Deriu, bisognerebbe chiedersi se è Schechner che ha collegato la sua nozione di *performance* con la nozione turneriana di *liminalità* oppure se è la natura di questi eventi performativi a presentare delle caratteristiche *liminali*<sup>44</sup>. Una risposta sembra darla lo stesso regista americano nel saggio *Living a double consciousness* in cui afferma che “rituali” sono delle qualità e delle caratteristiche che presenta anche il teatro, sia nella pratica che nella teoria. Dunque, non un credo, ma un *luogo* dal quale fare esperienza e osservare, in cui movimento e riposo convivono e accadono simultaneamente. Uno spazio che non deve essere scena, bensì *environment* non predestinato che determina la natura dell’evento cui si presta. Il *performer* rappresenta un’azione e la ripete, e il ripetere, che rimanda al rito, è combinato con il pieno coinvolgimento sensoriale. Questa la *double consciousness* che, come sostiene lo stesso regista, cerca di insegnare ai suoi allievi. Questa la consapevolezza di dirigere la propria *performance* in una doppia direzione rivolta tanto al teatro, quanto al rito<sup>45</sup>.

Pertanto, se, da una parte, tali parole confermano l’origine del teatro dal rito, dall’altra, del teatro possiamo solo scorgerne le tracce nel progressivo declino che le neo-avanguardie stanno vivendo dagli anni Ottanta a oggi. Tanto che in uno dei suoi ultimi saggi, Schechner, in riferimento al teatro sperimentale a lui contemporaneo, parla di *Niche-*

---

<sup>43</sup> Cfr. R. Schechner, *Performance theory. Revised and explained edition*, Routledge, New York-London 1988.

<sup>44</sup> Cfr. F. Deriu, “Richard Schechner: il «comportamento recuperato»”, cit., p. 164, nota 10.

<sup>45</sup> Cfr. R. Schechner, “Living a double consciousness”, in M.C. Bell (a cura di), *Teaching ritual*, Oxford University Press, Oxford 2007, pp. 15-28.



*garde*, ovvero correnti che pur denominandosi come avanguardie, in realtà non producono nulla di nuovo o di originale, anzi risultano assolutamente “conservative” di un passato forse fin troppo recuperato, “ridotto”, “riciclato” e “riutilizzato”, tanto che ammettere che «change was not possibile in human beings»<sup>46</sup>.

«Sebbene il sogno teorico di Schechner dia l'impressione di essersi infranto»<sup>47</sup> e sebbene Vicentini sostenga che il teatro non è affatto una costante delle civiltà umane, piuttosto un'*anomalia*, perché mai la specificità estetica dello spettacolo riesce a essere catturata, compresa e trasformata a posteriori<sup>48</sup>, ha ancora un senso chiedersi se esiste una specificità del teatro, che ne costituisca anche la sua attuale possibilità? Oppure, come del resto lo stesso regista americano ha registrato, essendo il teatro destinato a dissolversi in altro (musica, cinema, arte, ecc.), non ci resta che vivere questo fatto storico non come un “dramma”, ma come “stimolo” per indagare forme, dispositivi e caratterizzazioni di queste *ibridazioni*? Video, cinema e tv hanno accelerato la scomposizione della scena teatrale accentuandone contemporaneamente la dimensione del *liveness*, il quale, da una parte, permette di dare rilievo a quell'evento che accade qui e ora, ma, allo stesso tempo, funge da elemento disgregante mettendo in crisi l'esistenza dell'opera teatrale stessa<sup>49</sup>.

---

<sup>46</sup> Cfr. R. Schechner, “The conservative avant-garde”, *New Literary History*, 41, 2010, pp. 895-913.

<sup>47</sup> R. Bianchi, “Il teatro negli Stati Uniti: alla ricerca dell'innovazione permanente”, in R. Alone, G. Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. III, Einaudi, Torino 2001, p. 796. Per un ulteriore punto di vista italiano circa la portata dei *Performance Studies* di Schechner nel panorama teatrale contemporaneo, si veda M. De Marinis, *Teoria, pratica e storia: problemi metodologici degli studi teatrali*, nuova introduzione alla seconda edizione di M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Bulzoni, Roma 2008, pp. 13-24.

<sup>48</sup> Cfr. C. Vicentini, “Introduzione all'edizione italiana”, in O. G. Brockett, *Storia del teatro*, Marsilio, Venezia 1988, pp. XI-XXV.

<sup>49</sup> Cfr. V. Valentini, *Mondi, corpi, materie*, cit., pp. XIII-XIV.

### ... con gli occhi di Merleau-Ponty

Il *primato della percezione* è uno dei temi più importanti della filosofia di Merleau-Ponty, è ciò che caratterizza il suo pensiero e il suo personale percorso nella fenomenologia volto a indagare il particolare rapporto tra coscienza e mondo. La percezione rappresenta una sintesi pratica, un'esperienza, una conoscenza originaria che conferisce senso al fenomeno. Egli riprende gli argomenti di Husserl per dar vita a una filosofia non solo delle essenze, ma soprattutto delle *esistenze* il cui più grande insegnamento, per gli scopi della nostra ricerca e non solo, consiste nell'aver messo in evidenza l'imprescindibilità del mondo sensibile, nell'essersi chiesto che cosa legasse l'aspetto della "cosa" alla "cosa" stessa, indicando così tra empirismo e intellettualismo una *terza via* poiché «per rendere giustizia alla nostra esperienza diretta delle cose, bisognerebbe affermare nello stesso tempo, contro l'empirismo, che esse sono al di là delle loro manifestazioni sensibili, e, contro l'intellettualismo, che non sono unità dell'ordine del giudizio e che si incarnano nelle loro apparizioni»<sup>50</sup>.

Le sue parole risultano più che mai illuminanti soprattutto se contestualizzate al momento culturale in cui Merleau-Ponty si trova a vivere, ovvero quello della *a-philosophy*, così come lui stesso lo definisce, vale a dire la convinzione dei filosofi a lui contemporanei che qualcosa nella storia della tradizione filosofica è sì definitivamente rotto. Ciò che è andata disgregandosi è l'idea e la speranza che la filosofia possa giungere a delineare una verità assoluta. Tuttavia, tale impossibilità, pratica e teoretica, non si traduce nel pensiero del francese nella vittoria definitiva del *pensiero debole* o nell'*anything goes* feyerabendiano, bensì nella constatazione che da tale fine si possa aprire un nuovo

---

<sup>50</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, tr. it. a cura di A. Bonomi, Bompiani, Milano 2003, p. 302.

cammino, una nuova ontologia fondata sul fenomeno, sul mondo, sul corpo, sulla sensibilità. Insomma, su *ciò che c'è*<sup>51</sup>.

Data la ricchezza e la vivacità delle problematiche che la filosofia del francese offre alla nostra riflessione, va precisato che tale paragrafo non vuole essere uno studio dettagliato ed esaustivo delle nozioni, delle implicazioni e dei loro seguiti nella letteratura scientifica, così come emergono nel corso dei diversi testi di Merleau-Ponty, bensì si utilizzeranno alcune sue considerazioni e conclusioni che ci permettono non solo di chiarire l'evento performativo così come presupposto dalla *teoria della performance* di Richard Schechner, ma anche di dare a essa o ad alcuni suoi aspetti una certa legittimazione filosofica.

Come si è cercato di mettere in luce in precedenza, la primissima condizione che il *performer* deve sperimentare, affinché abbia inizio quel processo che conduce all'azione, consiste nel vivere il *flow*, nel lasciarsi trasportare dalle sensazioni che la situazione, la prova, la *performance* evocano in lui. Allo stesso modo, Merleau-Ponty individua nella percezione il fondamento della conoscenza. Tale considerazione non comporta l'affermazione che tutta la conoscenza ha origine a partire dalla percezione e dall'apparire sensibile delle cose, ma piuttosto che essi «precedono le categorie concettuali e ne differiscono costitutivamente»<sup>52</sup>. In *Fenomenologia della percezione*, il filosofo sembra offrirci altre due importanti puntualizzazioni utili anche ai fini di una maggiore legittimazione filosofica della pratica teatrale. La prima riguarda una possibile differenziazione tra percezione e sensazione dal momento che, a suo avviso, la prima, identificandosi come una costruzione attiva del soggetto che percepisce – «non si dà come evento nel mondo, al quale si possa applicare, per esempio, la categoria della causalità, ma come

---

<sup>51</sup> Cfr. M. Carbone, "Alla ricerca dell'a-filosofia. Merleau-Ponty e l'Introduzione alla Fenomenologia dello spirito", in M. Carbone, *Il sensibile e l'eccedente. Mondo estetico, arte, pensiero*, Guerini, Milano 1996, pp. 75-94.

<sup>52</sup> M. Ghilardi, L. Taddio, "Introduzione" a M. Merleau-Ponty, *La struttura del comportamento*, Mimesis, Milano 2010, p. II.

una ri-creazione o una ri-costruzione del mondo in ogni momento»<sup>53</sup> — sembra includere la seconda, intesa come un elemento della coscienza in quanto rappresenta sia un modo particolare in cui il soggetto viene stimolato (*sensazione come coscienza di uno stato*) sia l'esperienza più intima di uno stato di se stesso (*sensazione come stato di coscienza*)<sup>54</sup>. In secondo luogo, proprio per via di questo riferimento sia all'“interno” che all'“esterno” del soggetto, Merleau-Ponty sembra affermare che la sensazione è, a sua volta, qualcosa di distinto anche dalla pura impressione: «per sapere che cosa è il sentire, non è forse sufficiente aver visto un rosso o udito un *la*? Il rosso e il verde non sono sensazioni, ma dei sensibili, e la qualità non è un elemento della coscienza, ma una proprietà dell'oggetto»<sup>55</sup>.

In tale processo conoscitivo, dunque, che ha inizio a partire dalla percezione, le cose appaiono così come appaiono e si manifestano tacitamente aprendosi a un orizzonte di senso, perché sono «là prima di ogni analisi che io possa farne»<sup>56</sup>. Pertanto, non si tratta di giustificare o di analizzare, bensì di “accogliere” quella dimensione originaria che costituisce l'apparire del mondo e di cui la scienza ci restituisce solamente un'immagine semplificata e riduttiva. È proprio questo “accogliere” ciò che Eugenio Barba, come abbiamo visto, definisce *volontario disorientamento*, quella condizione di costitutiva apertura del *performer* a cui faceva riferimento Schechner. Merleau-Ponty parlerà a tal proposito di *fede percettiva* intendendo la percezione come «ciò che viene prima».

Noi vediamo le cose stesse, il mondo è ciò che noi vediamo: formule di questo genere esprimono una fede che è comune all'uomo naturale e al filosofo dacché egli apre gli occhi, rinviano a un sostrato profondo di “opinioni” mute implicate nella nostra vita. Ma tale fede ha questo di strano,

<sup>53</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 283.

<sup>54</sup> Cfr. *ivi*, pp. 35-36.

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 36.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 18.

che se si cerca di articolarla in tesi o enunciato, se si chiede che cos'è *noi*, che cos'è *vedere*, che cos'è *cosa* o *mondo*, si entra in un labirinto di difficoltà e di contraddizioni.<sup>57</sup>

Tale oscurità è dovuta al fatto che «il soggetto della sensazione non è né un pensatore che annota una qualità né un ambito inerte che sarebbe colpito o modificato da essa, bensì una potenza che co-nasce a un certo contesto d'esistenza o si sincronizza ad esso»<sup>58</sup>. Pertanto, da una parte il compito della filosofia non sarà più quello del raggiungere una conoscenza chiara e distinta, quanto piuttosto quello di *prendere coscienza*<sup>59</sup> e, dall'altra, come precisa lo stesso autore in una nota in *Il visibile e l'invisibile*, il termine “fede” non deve essere inteso come sinonimo di “decisione”, ma proprio come *ciò che viene prima* di ogni posizione<sup>60</sup>. Non è una credenza fra le altre fondata su delle ragioni perché «nel caso della percezione la conclusione precede le ragioni, le quali non intervengono se non per sostituirla o per soccorrerla quando essa è scossa. Se noi cerchiamo le ragioni è perché non riusciamo più a vedere, o perché altri fatti, come l'illusione, ci sollecitano a respingere l'evidenza percettiva stessa»<sup>61</sup>. Tuttavia, «non diremo che esso è irra-

---

<sup>57</sup> M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, tr. it. a cura di A. Bonomi, Bompiani, Milano 2003, p. 31.

<sup>58</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 288.

<sup>59</sup> Waldenfelds sottolinea come ciò che rende un'interrogazione filosofica un'interrogazione fondamentale, secondo Merleau-Ponty, sia non la sua pretesa di universalità, quanto il fatto di istituirsi come *pensiero interrogante*, che inizia già con la percezione come pensiero che, invece di porre il mondo, lo lascia esistere. Un'interrogazione che pone ed è posta. Cfr. B. Waldenfelds, “Il pensiero interrogante. Sulla filosofia dell'ultimo Merleau-Ponty”, in M. Carbone, C. Fontana (a cura di), *Negli specchi dell'essere. Saggi sulla filosofia di Merleau-Ponty*, Hestia Edizioni, Cernusco 1993, pp. 87-104.

<sup>60</sup> M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 31, nota 1.

<sup>61</sup> Ivi, p. 75. A tal proposito, va sottolineato che qui Merleau-Ponty fa riferimento a tutta quella filosofia che pensava di superare le contraddizioni della percezione cercando di svelare i motivi che la sorreggevano. Il bersaglio che qui prende di mira è, soprattutto, il *realismo* e la sua pretesa di conoscere il mondo “da fuori” assumendolo come dato. Il filosofo francese ritiene, invece, che tale ambizione non sia fondata su una testimonianza della coscienza, bensì su un pregiudizio del mondo: «noi crediamo di sapere molto bene cos'è “vedere”, “udire”, “sentire” perché da molto tempo la percezione ci ha dato oggetti colorati o sonori. Quando vogliamo analizzarla, trasportiamo tali oggetti nella coscienza» (M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit.,

zionale o antilogico. [...] Ci si deve limitare a dire che il sostrato fenomenico è, alla lettera, prelogico e lo resterà per sempre»<sup>62</sup>.

Questa “fede” non consiste solamente in un “affidarsi” alla percezione, bensì si configura come possibilità di *apertura al campo trascendentale*<sup>63</sup>. L’idea di “campo”, da una parte, testimonia come il mondo percettivo sia ricco di fenomeni fisiologici e come non possa essere a essi ridotto<sup>64</sup> e, dall’altra, si configura come *rovesciamento del movimento naturale della coscienza*: cercando di superare ogni dualismo tra coscienza e natura, non è la coscienza pura che indaga il mondo e nemmeno una coscienza derivata dal mondo. Bensì, un *essere al mondo*.

Da tale concetto emerge come centrale il problema del corpo della sua relazione con il mondo. Ma, facciamo un passo alla volta.

Se Schechner, così come si è visto, affermava che ogni evento performativo inizia e termina nel corpo, il filosofo francese, allo stesso modo, ci ricorda non solo che il corpo è l’unico mezzo che io ho per andare

---

p. 37), tuttavia, tale oggetto non è quello percepito, bensì sempre il risultato di un’analisi, ovvero «l’oggetto tardivo di una coscienza scientifica» (ivi, p. 39). Il “nemico realismo” nel testo *Fenomenologia della percezione* acquista due volti ben precisi, *empirismo* e *intellettualismo* portatori, secondo il filosofo francese, di un inesistente *pensiero oggettivo*. A tal proposito, inoltre, Brena fa notare che Merleau-Ponty, pur criticando non tanto filosofie quanto “mentalità filosofiche”, traccia parimenti un realismo dalle linee molto marcate, che si muove dal contrasto con l’impostazione della filosofia moderna, ma non tanto con altre forme di realismo del passato. L’autore sostiene, infatti, che le considerazioni del francese non varrebbero, per esempio, in riferimento al realismo aristotelico in quanto la fisica dello Stagirita si configura proprio come una descrizione del mondo percepito (Cfr. G.L. Brena, *La struttura della percezione. Studio su Merleau-Ponty*, Vita e Pensiero, Milano 1969, pp. 169-176).

<sup>62</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 363.

<sup>63</sup> Ai fini di una maggiore chiarezza, va precisato che tale considerazione è stata anticipata da Merleau-Ponty in *La struttura del comportamento* relativamente alla nozione di *forma*, che il filosofo riprende dalla psicologia della Gestalt (Cfr. M. Merleau-Ponty, *La struttura del comportamento*, cit.); mentre, in una delle sue ultime opere, *L’occhio e lo spirito*, può essere rintracciata nella nozione di *enigma della visione*, seppur con argomentazioni e implicazioni differenti (Cfr. M. Merleau-Ponty, *L’occhio e lo spirito*, tr. it. a cura di A. Sordini, SE, Milano 1989).

<sup>64</sup> Cfr. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., pp. 39-42.

al cuore delle cose<sup>65</sup>, ma anche che «il mio corpo è al mondo»<sup>66</sup>, «il nodo dell'essenza e dell'esistenza»<sup>67</sup>. Come sottolinea Kirchmayr,

il corpo è da Merleau-Ponty distinto nel suo aspetto di *corpo oggettivo* (paragonabile a una cosa, a un corpo fisico: è ciò che Husserl chiama *Körper*), che può essere analizzato, e il *corpo vissuto* (che è il centro della mia esperienza attuale e vivente: è ciò che Husserl chiama *Leib*). Nella scienza e nel pensiero oggettivo 'il corpo è formato per impoverimento a partire da un fenomeno primordiale del corpo-per-noi, del corpo dell'esperienza umana o del corpo percepito, che il pensiero oggettivo investe, ma di cui non ha da postulare l'analisi compiuta' (FP, 456). Al contrario, il corpo vissuto, il *Leib* fenomenologico, è sempre mio e costituisce la dimensione di esteriorità della mia interiorità: è l'estensione della mia *psiche* e non può essere da essa distinto.<sup>68</sup>

Da tali parole, risulta chiaro il superamento da parte del filosofo francese del dualismo di matrice cartesiana perché non solo non si dà mai un corpo distinto da una soggettività animata e l'anima è intrinsecamente connessa agli affetti del corpo – ritorna qui, per esempio, il concetto schenkeriano di *whole body thinking* – ma soprattutto, tale rapporto non si gioca più solamente a livello di anima-corpo, ma anche di io-mondo, coscienza-esteriorità.

Pertanto, se il corpo è al contempo toccato e toccante e «la coscienza è l'inerire alla cosa tramite il corpo»<sup>69</sup>, allora il corpo, inteso come *Leib*, diventa la nostra chiave d'accesso alle cose, quindi al mondo. Un mondo il cui intendimento non è risolvibile per mezzo di una definizione in quanto trascendenza originaria, «orizzonte di tutte nostre esperienze»<sup>70</sup>, «unità primordiale di tutte le nostre esperienze all'orizzonte della nostra vita»<sup>71</sup>. Secondo Merleau-Ponty, il nostro sguardo è rivolto al mondo visibile e, con questa visibilità, il mondo costituisce quel «campo

---

<sup>65</sup> Cfr. M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit.

<sup>66</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 154.

<sup>67</sup> Ivi, p. 203.

<sup>68</sup> R. Kirchmayr, *Merleau-Ponty. Una sintesi*, Marinotti Edizioni, Milano 2008, pp. 53-54.

<sup>69</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 194.

<sup>70</sup> Ivi, p. 410.

<sup>71</sup> Ivi, p. 549.

trascendentale che si è aperto dalla mia percezione»<sup>72</sup>. Dunque, la percezione stessa è sempre apertura a un mondo nel quale ha luogo e tempo la mia esperienza, il mio corpo vissuto. La percezione rappresenta il momento unitario in cui emerge l'essere *al mondo*, o, per dirla con le parole di Schechner, «il processo di conoscenza per cui la 'cosa' è parte della 'cosa' e di 'colui che la sperimenta'»<sup>73</sup>. Ecco che il cerchio si è chiuso. Tuttavia, da tali considerazioni sembrano generarsi alcune questioni che, sebbene qui non verranno trattate dettagliatamente, come si dovrebbe, è bene non sottovalutare. Tralasciando volutamente tutta la problematica relativa alla teorizzazione del concetto di *corpo-proprio*, come soggetto incarnato, e di *carne*, la quale da sola richiederebbe una contributo a parte, probabilmente uno dei temi più importanti, soprattutto se lo applichiamo poi all'agire del *performer*, riguarda la direzionalità della coscienza perché, se è vero che la coscienza è sempre coscienza di qualcosa<sup>74</sup> e questo «qualcosa percettivo è sempre in mezzo ad altre cose e fa sempre parte di un campo»<sup>75</sup>, resta da comprendere il senso da attribuire alla sensazione. A tal proposito, Merleau-Ponty specifica che «per ricevere in se stessa un significato che la penetri veramente, [...] la sensazione puntuale dovrebbe cessare di essere una coincidenza assoluta e perciò stesso cessare di essere sensazione»<sup>76</sup> e tale significato non è la risultante di una logica associativa, bensì non solo ne è il presupposto, ma addirittura le cose sono legate tra loro non

<sup>72</sup> Ivi, p. 471.

<sup>73</sup> R. Schechner, "The crash of performative circumstance: a modernist discourse on postmodernism", *Triquarterly*, 52, 1981. Il saggio è stato, poi, pubblicato anche in R. Schechner, *The end of humanism: writings on performance*, Performing arts journal publications, New York 1982, e in R. Schechner, *Performative circumstances: from the Avant garde to Ramlila*, Seagull, Calcutta 1983 ("La rottura del contesto performativo: un discorso moderno sul postmoderno", in R. Schechner, *La teoria della performance: 1970-1983*, cit., p. 166).

<sup>74</sup> Cfr. M. Merleau-Ponty, *Il primato della percezione e le sue conseguenze filosofiche*, seguito da *La natura della percezione*, tr. it. a c. di F. Negri, R. Prezzo, Medusa Edizioni, Milano 2004, p. 18.

<sup>75</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 36.

<sup>76</sup> Ivi, p. 48.



da una semplice associazione esterna, ma interna perché data dalla coscienza: «se ci atteniamo ai fenomeni, l'unità della cosa nella percezione non è costituita per associazione, ma, in quanto condizione dell'associazione, precede gli accertamenti che la verificano e la determinano, precede se stessa»<sup>77</sup>. Se riflettiamo, tale processo è proprio quello che compie il *performer* dal momento che, per dirla con le parole di Schechner, sicuramente differenti da quelle del filosofo francese, l'enfasi su un *fare* e non su qualcosa di già *fatto*<sup>78</sup> perché

la vera conquista degli uomini è la capacità di prendere decisioni basandosi su alternative virtuali, oltretutto reali. Una volta evocate, queste alternative assumono una vita propria. Il teatro è appunto l'arte di realizzarle, e la prova il mezzo per sviluppare le loro forme e i loro ritmi individuali. Trasformando ciò che è virtuale in azione, in performance, interi mondi altrimenti ignorati ci si dischiudono davanti.<sup>79</sup>

Inoltre, secondo Merleau-Ponty, così come avviene durante la fase delle prove per l'attore, una sensazione può risvegliare altre sensazioni a essa compresenti, solo se questa viene prima compresa<sup>80</sup>. A tal proposito Martina Reuter fa riferimento nel pensiero di Merleau-Ponty al concetto di *intentional arc* in cui movimento, visione e comprensione sono un tutt'uno e scorgerà in esso quella direzionalità dell'intenzionalità verso un contenuto intenzionale, propria, a suo avviso, della coscienza merleau-pontiana<sup>81</sup>.

Oltretutto, se la sensazione non riunisce sensazioni frammentarie in quanto la cosa è di per sé già unita, tale affermazione comporta due

---

<sup>77</sup> Ivi, pp. 51-52.

<sup>78</sup> L'espressione inglese utilizzata dal regista americano è sicuramente più efficace della sua traduzione in italiano e meglio rende ragione della processualità che egli scorge nella pratica attoriale, una pratica che si struttura nel divenire delle prove e della performance: «emphasis on the *doing*, not the *done*», in R. Schechner, «Performers and Spectators transported and transformed», cit., p. 131.

<sup>79</sup> R. Schechner, «Verso una poetica della performance», in R. Schechner, *La teoria della performance: 1970-1983*, cit., pp. 150-151.

<sup>80</sup> Ivi, p. 52.

<sup>81</sup> Cfr. M. Reuter, «Merleau-Ponty's notion of pre-reflective intentionality», *Synthese*, 1, CXVIII, 1999, pp. 69-88.

considerazioni, da una parte, l'impossibilità di separare il dato con l'evocato e, dall'altra, affinché comunque tale associazione abbia luogo, chiarire chi o che cosa intervenga.

Il primo punto, nel pensiero del francese, comporta che il fenomeno percettivo, proprio perché temporale, si possa configurare come ripresa del passato – il *restored behavoiur* schechneriano – però, proprio perché le sensazioni sono già interne alla cosa, così anche i nostri ricordi o le nostre proiezioni sono già in un qualche modo presenti nella cosa percipita. Tale affermazione non implica la riaffermazione di una dicotomia tra esterno e interno, che non appartiene certo al filosofo francese, quanto piuttosto l'idea che il ricordare non introduce nella percezione un'attività mentale. Merleau-Ponty afferma, infatti, che

percepire non è esperire una moltitudine di impressioni che condurrebbero con sé ricordi capaci di completare, bensì veder scaturire da una costellazione di dati un senso immanente, senza il quale nessun appello ai ricordi è possibile. Ricordare non è ricondurre sotto lo sguardo della coscienza un quadro del passato a sé stante, ma tuffarsi nell'orizzonte del passato e svilupparne a poco a poco le prospettive racchiuse finché le esperienze che esso riassume siano come vissute di nuovo al loro posto temporale. Percepire non è ricordare.<sup>82</sup>

Tuttavia, se il ricordare non è una semplice percezione, esso non implica nemmeno l'intervento del pensiero dal momento che la cosa o la sensazione evocata sono già presenti in un qualche modo alla nostra coscienza, la quale nella sua temporalità è ritenzione di un passato e propensione verso un futuro, legate in un presente che le riassorbe, in un presente che è comunque il nodo del tempo<sup>83</sup>. «Una cosa non è quin-

---

<sup>82</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 58.

<sup>83</sup> A tal proposito, va aggiunto che Carbone, attraverso la comparazione del pensiero di Merleau-Ponty con la figura di Proust, mostra a partire da *Fenomenologia della percezione*, una connessione tra la temporalità e la soggettività dimostrata mediante la riabilitazione ontologica del sensibile: il soggetto si sente temporalmente situato, tanto che le proprie affezioni temporali diventano un modello generale di ogni struttura del sensibile, e, ugualmente, il tempo non è considerato semplicemente come una successione di istanti. Tuttavia, come ci ricorda l'autore italiano, nell'ultimo periodo, Merleau-Ponty fa un'ultima conquista, vale a dire la "scoperta" che la discontinuità è

di effettivamente data nella percezione, ma è ripresa interiormente da noi»<sup>84</sup>.

In secondo luogo, se percezione e ricordare non presuppongono l'intervento del pensiero e poiché la percezione non è mai unione estrinseca di sensazioni frammentarie, allora sta qui la revisione del *cogito* in chiave anticartesiana: il *cogito* non è da intendersi come coscienza pura o soggettività autocosciente attraverso un semplice processo di introspezione<sup>85</sup>, è, piuttosto, l'indice di un'apertura in cui l'intelletto coglie il senso dell'esperienza e lo trasforma mediante un'espressione. Nella *Fenomenologia della percezione* Merleau-Ponty

---

costitutiva della temporalità, quelle "intermittenze del cuore" di cui parlava Proust (Cfr. M. Carbone, *The thinking of the Sensibile. Merleau-Ponty's A-philosophy*, Northwestern University Press, Evanston 2004).

<sup>84</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 425.

<sup>85</sup> Secondo Kwant, a differenza di molti autori moderni che identificano la coscienza con il centro della soggettività, per Merleau-Ponty essa appare più o meno marginale (Cfr. R.C. Kwant, *De fenomenologie van Merleau-Ponty*, Het Spectrum, Utrecht 1962; R.C. Kwant, *The phenomenological philosophy of Merleau-Ponty*, Dusquesne University Press, Pittsburg 1963, pp. 17 sgg). Tuttavia, a tal proposito, Brena precisa che nel pensiero del francese la coscienza in un qualche modo si riferisce sì alla sfera della soggettività, ma quest'ultima è una soggettività vissuta, mai esternamente posta. Essa è esistenza temporale e non coincide mai con se stessa, così come l'essere (Cfr. G.L. Brena, *La struttura della percezione. Studio su Merleau-Ponty*, cit., pp. 126-127, nota 1). Del resto lo stesso Merleau-Ponty afferma che «la coscienza del mondo non è fondata sull'autocoscienza, ma esse sono rigorosamente contemporanee» (M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 388). Questa la chiave del superamento in Merleau-Ponty dell'*intenzionalità operante* di Husserl e quell'*embodied mind* di cui anche il teatro di Schechner sembra farsi portavoce: una cognizione mai intesa come funzione di un supporto materialista, ma sempre come *azione incarnata*. Un'azione che, pertanto, si configura come qualcosa di più grande dal mero movimento intenzionale, così come non è necessario che sia preceduta da un'*intenzione cosciente*. Infatti, come ricorda Masuda, il corpo è sempre, in Merleau-Ponty, il mediatore del mondo e possiede la particolarità di compiere questa mediazione in modo immediato, un'*im-mediazione* che non è mai riducibile a un'intellezione dipendente dall'ordine del giudizio o della rappresentazione (K. Masuda, "Il debito simbolico della Fenomenologia della percezione", in M. Carbone, C. Fontana (a cura di), *Negli specchi dell'essere. Saggi sulla filosofia di Merleau-Ponty*, cit., pp. 237-260). Infine, in merito al dibattito contemporaneo sulla nozione di azione e sul suo rapporto con movimento, intenzione e intenzionalità, si vedano per il loro contributo nella problematica, solo per indicarne alcuni, L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, tr. it. di M. Piovesan e M. Trichico, Einaudi, Torino 1967; G.E.M. Anscombe, *Intention*, Harvard University Press, Cambridge 1957; J.R. Searle, *La razionalità dell'azione*, tr. it. di E. Carli e M.V. Bramé, Cortina, Milano 2003; A.I. Melden, *Free action*, Routledge, New York-London 1964; D. Davidson, *Azioni ed eventi*, tr. it. di R. Brigati Il Mulino, Bologna 1992.

vede il *cogito* come quel punto in cui il mondo si rende evidente attraverso l'ingenuità della fede percettiva, è quell'andare della coscienza verso il mondo. Non è un atto intellettuale, ma un'esperienza del mondo<sup>86</sup>. Quell'essere *al mondo* che attraverso il *cogito* può essere indagato nell'ordine di un'esperienza dell'irriflesso, del pre-categoriale che trovo in me e fuori di me. Da ciò deriva, nella filosofia del francese, che, se l'esistenza non è di per sé trasparente alla coscienza, allora si impone la necessità di un *cogito* trasparente a sé e auto-evidente, una sorta di punto assoluto e disincarnato che fonda la nostra stessa visione. A partire proprio da questa trasformazione del *cogito*, volta a superare una volta per tutte il razionalismo cartesiano, si svilupperà, dagli anni '50, tutta la riflessione del filosofo francese circa il tema dell'inconscio nella visione e l'analisi dello sguardo disincarnato, presenti sia in *Il visibile e l'invisibile* sia in *L'occhio e lo spirito*.

Alla luce di questa dimensione irriflessa e pre-categoriale dell'esperienza, di questo sostrato fenomenico pre-logico, se il *cogito* non è una semplice attività logica che si conclude con la formulazione di un giudizio, ma un'attività trascendentale con la quale si cerca di attribuire un significato<sup>87</sup> alla sensazione percepita, quale posto occupa nella trattazione di Merleau-Ponty il *pensiero*?

---

<sup>86</sup> Cfr. R. Kirchmayr, *Merleau-Ponty. Una sintesi*, cit., 2008, p. 37.

<sup>87</sup> Tale *significato* nell'opera postuma di Merleau-Ponty prenderà la forma di un "invisibile nel visibile", come ciò che permette al soggetto di avvicinarsi all'Essere. Una novità, questa, che lo accomuna per certi versi all'Heidegger della "svolta", nutrita dall'esigenza di andare oltre la struttura analitico-esistenziale delle analisi fenomenologiche condotte fino a *Fenomenologia della percezione*, per interrogarsi sul fondamento ontologico a partire dal quale viene a instaurarsi la relazione coscienza-mondo. Tale relazione è rintracciata dal filosofo francese in rapporto originario dell'uomo con l'Essere. Un Essere, che aprendo ad alcune problematicità, si configura come impersonale, come «la *stoffa* di cui sono costituite tutte le realtà viventi» (P. Nepi, *Merleau-Ponty. Tra il visibile e l'invisibile*, Studium, Roma 1984, p. 43). Come ricorda Carbone, una concezione dell'Essere come ciò che emerge in un soggetto che non è l'autore e l'origine di questa emergenza (Cfr. M. Carbone, *The thinking of the Sensibile. Merleau-Ponty's A-philosophy*, cit.). Da tali considerazioni, alcuni pensatori sono arrivati a concludere che l'Essere appare non tanto come fondamento o sostanza del mondo, quanto piuttosto come la sua *latenza*, relegando la soggettività alla sfera

Sebbene molti autori ritengano che ci sia da parte di Merleau-Ponty un'attenzione insufficiente per il comportamento intellettuale, va comunque evidenziato che la relazione tra il regno della sensibilità (intesa come *aisthesis*) e quello razionale dell'intellegibilità dovrebbe essere vista come un particolare rapporto che non consiste né nel mischiare l'uno all'altro né nell'essere uno il completamento o il superamento dell'altro. Infatti, per il francese, è illusorio pensare di poter accedere alla pienezza della presenza senza porsi nella *riflessione*:

con la riflessione emerge nella percezione la dimensione sensibile con tutta la sua ricchezza. Ciò che deve essere portato al pensiero è, quanto la tradizione filosofica, specie quella razionalistica, aveva consegnato alla dimensione dell'esteriorità e dell'oggettività. In altre parole, la mira deve essere indirizzata verso quella trascendenza opaca che mi si presenta nell'esperienza percettiva. [...] La riflessione è ogni volta un nuovo inizio come ritorno a quell'origine del senso e del sentire che mi si dà nel mio presente vivente. In questo modo, la possibilità della riflessione è tanto ritorno al soggetto quanto nuovo cominciamento filosofico.<sup>88</sup>

Questo, riprendendo Schechner, il movimento circolare di *trasporto e trasformazione*.

Infine, se la riflessione, diversamente dalla percezione, procede dal mondo al soggetto, è questo stesso procedere che risulta problematico. Tuttavia, va considerato che la riflessione non consiste in un ritorno al

---

dell'anonimato, antepoendo al primato dell'*io* quello del *si*, dal momento che «*si* percepisce, *si* parla e *si* pensa nel soggetto nella misura in cui tali operazioni gli sono non-date quanto gli è non-dato il suo essere-al-mondo, e l'*io non si definisce se non come scarto*» (N. Commerci, "Identità diacritica e intersoggettività nell'ontologia di M. Merleau-Ponty", *Segni e comprensione*, 51, XVIII, 2004, pp. 11-12). Tuttavia, Kirchmayr, al di là dell'indubbia analitica del *Dasein* che Merleau-Ponty riprende da Heidegger, sostiene comunque come si realizzi nel francese uno spostamento alla questione dell'Essere, un passaggio a un'analisi indiretta dell'Essere, poiché la "descrizione diretta" di *Essere e tempo* non risulta sufficientemente radicale: «la metaforica della *stoffa* permette a Merleau-Ponty di pensare l'essere plasticamente e dinamicamente, non solo come *extensio* ma anche come *evento*, apertura differenziale del tempo e dello spazio. Perciò, quando riprende l'enigma della duplice sensazione in termini di reversibilità, le due dimensioni dell'"interno" e dell'"esterno" vengono pensate come *diritto e rovescio del medesimo tessuto*. L'essere è reversibilità perché è continuo dispiegarsi e ripiegarsi in corrispondenza dei punti di singolarità» (R. Kirchmayr, *Merleau-Ponty. Una sintesi*, cit., p. 219).

<sup>88</sup> R. Kirchmayr, *Merleau-Ponty. Una sintesi*, cit., p. 41.

soggetto come certezza metafisica poiché essa, nell'ordine dell'enigma, pensa solamente a cogliere la sintesi universale del mondo, collocando se stessa in una soggettività invulnerabile, al di qua dell'essere e del tempo<sup>89</sup>. A tal punto, bisogna interrogarsi sulla natura e il ruolo del soggetto riflettente. La risposta che dà Merleau-Ponty è duplice, a seconda dell'opera a cui ci riferiamo: in *Fenomenologia della percezione*, a partire dal suo coesistere nel mondo il soggetto può dirsi sia attivo che passivo nel processo percettivo dal momento che

i rapporti fra il senziente e il sensibile sono paragonabili a quelli fra il dormiente e il suo sonno: il sonno viene quando un certo atteggiamento volontario riceve improvvisamente dall'esterno la conferma che attendeva. Io respiravo lentamente e profondamente per chiamare il sonno, e a un tratto si direbbe che la mia bocca comunica con qualche immenso polmone esterno che attira e respinge il mio respiro. [...] Allo stesso modo io presto orecchio e guardo nell'attesa di una situazione.<sup>90</sup>

Dunque, esiste una differenza tra il *cogito irriflessivo* e la riflessione vera e propria del soggetto, una distinzione che Schechner affronta in modo analogo, seppur i termini siano molti lontani rispetto a quelli del filosofo francese, sostenendo la coesistenza di varie forme di pensiero che si distinguono tra loro per utilizzi e obiettivi – un esempio di ciò è fornito, secondo il regista americano, dalla distinzione tra il pensiero verbale e il pensiero non verbale<sup>91</sup>. Di contro, invece, nell'ultima fase del pensiero di Merleau-Ponty, proprio a causa di un “irriflesso” che sfocerà nell'Essere, sembra venire meno una qualche possibilità di intervento da parte dell'individuo. La soggettività stessa è compresa a partire dalla visione, trasformando il mondo in orizzonte ultimo dell'intersoggettività. Quell'unità ambigua dell'originario tra Io ed Essere che «sottolinea più la differenza che la somiglianza, una somi-

---

<sup>89</sup> Cfr. M. Merleau-Ponty, “Premessa”, in M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit.

<sup>90</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 288.

<sup>91</sup> R. Schechner, “La rottura del contesto performativo: un discorso moderno sul post-moderno”, cit., p. 170.

glianza nella differenza, che si ripercuote sul soggetto stesso, la cui perdita di trasparenza accomuna le soggettività incarnate nel movimento di istituzione reciproca»<sup>92</sup>. Quell'intreccio chiasmatico che testimonia il significato ultimo, un significato che può essere espresso attraverso il *gesto*, ovvero attraverso un corpo che – una volta liberato dalle proprie resistenze e dai propri blocchi (emotivi e fisici), aggiungerebbe Schechner – diventa il mezzo della nostra comunicazione con il mondo<sup>93</sup>. Una comunicazione che nel *performer* schechneriano diventa manifestazione proprio di questa relazione corpo-mondo che, come teorizzata dallo stesso Merleau-Ponty, prende vita a partire da un'esperienza sensibile, intesa come fonte primaria di ogni contatto originario con se stessi e con la realtà.

---

<sup>92</sup> N. Commerci, "Identità diacritica e intersoggettività nell'ontologia di M. Merleau-Ponty", cit., pp. 21-22.

<sup>93</sup> Per una maggiore precisione, va sottolineato che nell'opera in cui Merleau-Ponty parla del gesto, *L'occhio e lo spirito*, nel mirino della sua riflessione non vi è il teatro, bensì la pittura. Tuttavia, queste sue considerazioni si prestano molto bene anche al discorso performativo in cui *visibile* e *invisibile* sono due facce inscindibili della visione ed è proprio grazie al suo essere testimonianza dell'invisibile nel visibile che l'arte, teatrale o pittorica che sia, assume un significato metafisico perché ci introduce a un rapporto con il mondo autentico, con il mondo della vita e del corpo. L'arte è comunicazione del senso attraverso il gesto, il quale, a sua volta, non solo è apertura intenzionale del corpo, ma rende possibile la comunicazione e la relazione corpo-linguaggio (Cfr. M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, cit.). Inoltre, seppur riguardante un aspetto diverso del pensiero di Merleau-Ponty relativo all'importanza del disegno, nel bambino e non solo, e in generale dell'espressione, si veda C. Sini, "Disegno e verità. Merleau-Ponty e il problema dell'espressione", in M. Carbone, C. Fontana (a cura di), *Negli specchi dell'essere. Saggi sulla filosofia di Merleau-Ponty*, cit., pp. 151-166, che ci può fornire elementi utili per caratterizzare attori, messaggi e veicoli anche all'interno del contesto teatrale.